

Hans-Otto Dill

## Ein halbes Jahrhundert kubanische Lyrik

Kubas Lyrik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war mehrstimmig und vielgestaltig, auch wenn sie nicht herausragende Dichterpersönlichkeiten in solcher Breite wie Chile, Mexiko oder Argentinien hervorbrachte. Sie geriet in den 50er Jahren in eine Krise. Die afrokubanische Lyrik mit Nicolás Guillén hatte ihre Mission erfüllt, afrikanische Folklore, Musik, Tanz und Lied in die Nationalkultur einzubringen. Zwar gab es nach wie vor die Rassendiskriminierung, gegen die sie angetreten war, doch hatte sie für eine dauerhafte Sensibilisierung für dieses Thema gesorgt. Die soziale und politische Dichtung von Pita Rodríguez und Pedroso hatte ihren Impetus verloren, als die sozialistische und die Gewerkschaftsbewegung in der Nachkriegszeit bedeutungslos wurden, zumal den Hauptpart im Widerstand gegen Batista die kleinbürgerlich-intellektuellen Castristen spielten. Die *poesía pura* von Mariano Brull, Emilio Ballagas und Eugenio Florit und der Transzendentalismus José Lezama Limas waren wegen ihres Elitarismus, der miserablen Bildungssituation und mangelhafter kultureller Infrastrukturen marginalisiert.<sup>1</sup> Infolge mafioser Verhältnisse, politischer Repression, Zensur und Isolierung von der avantgardistischen Weltkunst und Weltliteratur und aus wirtschaftlichen und politischen Gründen gingen viele Lyriker ins äußere oder innere Exil. So war der Literaturbetrieb unter Batista beträchtlich eingeschränkt.

Aus der Krise wurde die Lyrik 1959 durch den kulturellen Aufschwung gerissen, den die Revolution mit Alphabetisierung, Verlagsgründungen und Literaturpreisen brachte. Die Dichter fanden Tätigkeitsfelder in Kultur, Bildung und Presse, Publikationsorgane und Leser (Cohen 1970: 17). Schon 1960 brachten Fernández Retamar und Fayad Jamís die Anthologie *Poesía joven de Cuba* ("Junge Poesie Kubas") mit neun Autoren heraus.

---

<sup>1</sup> Die Gegensätze zwischen beiden Richtungen dürfen aber nicht übertrieben werden: Der Purist Emilio Ballagas publizierte beispielsweise 1934 ein *Cuaderno de poesía negra*.

## 1. Die engagierten Dichter und die Revolution

Die politischen und sozialkritischen Dichter, meist Altkommunisten, erweckten die obsoletere engagierte Lyrik unter umgekehrten Vorzeichen – der Beseitigung der früher eingeklagten sozialen Defizite durch die Revolution – in enthusiastischen, apologetischen Dichtungen, meist Hymnen und Oden, zu neuem Leben. Nicolás Guillén (1902-1989), Begründer und Haupt der *poesía negra*, einziger weltbekannter Dichter Kubas, Präsident des Schriftsteller- und Künstlerverbandes UNEAC, meldete sich aus dem Exil mit *Tengo* („Ich habe“, 1964) zurück. Der Band gibt das Faszinosum der Ankunft in der Heimat mit ihren brodelnden Menschenmengen und Massendemonstrationen wieder: „Buenos días, tractor. / Azúcar, buenos días. / Poetas, buenos días. / Desfiles, buenos días“. / („Guten Tag, Traktor. / Zucker, guten Tag. / Poeten, guten Tag. / Aufmärsche, guten Tag“). Zu dieser Politlyrik, die sich mit Romanze, *Décima*, Son und Freivers formal in alten Geleisen bewegte, setzten seine *Poemas de amor* (1964) einen erotischen Kontrapunkt.

Angel Augier (\*1910) handelte obligate Themen sozialistischer und Revolutionslyrik wie den sowjetischen Weltraumflug (*Gagarin*, 1962), das Heldenleben des Guerrillero Camilo Cienfuegos (1962), Reiseerlebnisse in der Sowjetunion (*Do svidanya*, 1966-1969) oder die Besichtigung von Castros Schiffsreliquie *Granma* (1976) in traditioneller Form ab. Doch variiert sein Poem *Isla en el tacto* („Insel im Takt“, 1965) eigenständig den tradierten kubanischen Inselmythos unter Einschluss der Geschichte der Zuckerrohrschneider und der politischen Insurrektionen. Die Literaturwissenschaftlerin Mirta Aguirre (1912-1980) behandelte in *Canción antigua a Che Guevara* („Altes Lied auf Che Guevara“, 1970) mit Anklängen an Sor Juana de la Cruz und Neruda politische und weltanschauliche Themen. Manuel Navarro Luna (1894-1966), Avantgardist mit kühner Sprache und schockierenden Themen und Milieus, beeinflusst von Majakowski, Whitman, Lorca und Neruda, Geschehen und Protagonisten der Revolution in wortgewaltigen *Odas milicianas* („Milizionärsoden“, 1962) mit bezeichnenden Titeln: *Playa Girón*; *Trabajo, Estudio y Fusil* („Arbeit, Studium und Gewehr“); *Oda al Primero de Mayo* („Ode an den 1. Mai“). In *La Llama* heißt es: „hay que vestirse de cuchillo / y que vestirse de ametralladora“ („Mit Messern muss man sich kleiden / und mit Maschinengewehren“). Félix Pita Rodríguez (\*1909) beklagt in Whitman’schen Langversen die Geldspenden des New Yorker Kardinals Spellman für die *contras* und die Erdrosselung des Alphabetisators Conrado Benítez durch letztere in *Las crónicas* (*Poesía bajo consigna*; „Dichtungen unter Losungswort“, 1961), schwung-

vollen Agitpropgedichten, in denen er gegen freudianische Dichter wettet: "Esta crónica es para vosotros / poetas de las angustias metafísicas, / buceadores de las abismales hoyas del subconsciente, / cazadores de imágenes inquietantes / en las cavernas delirantes del sueño". ("Diese Chronik gilt euch / Poeten der metaphysischen Ängste / Taucher in Abgründe des Unbewussten, / Jäger beunruhigender Bilder / in den fiebernden Höhlen des Traums").

Hiermit sind die Transzendentalisten um José Lezama Lima gemeint, den auch Guillermo Cabrera Infante und Pablo Armando Fernández in *Lunes*, dem Kultursupplement der Zeitung *Revolución*, als Mann im Elfenbeinturm, Kleriker und elitären Autor angriffen.<sup>2</sup>

## 2. Die Transzendentalisten und die Revolution

Die Transzendentalisten hatten die Revolution verhalten begrüßt, sie verstanden sie als Absage an korrupte Regimes, Abschaffung sozialer Nöte und kulturell bedeutsames Unternehmen. José Lezama Lima (1910-1976), ihr Haupt, Herausgeber von Zeitschriften wie *Orígenes* (1944-1956), beeinflusst von Mallarmé, Valéry, Góngora und Ramón Jiménez, übernahm Kulturfunktionen als Direktor der Literatur-Abteilung des Nationalen Kulturrates und Vizepräsident der UNEAC.

Nach der Revolution erschienen die Lyrik-Bände *Dador* ("Spender", 1960), *Poesía completa* (1970) und die *Fragmentos a su ímán* ("Fragmente an seinen Magneten", posthum), in denen Ängste, Todesvisionen und Einsamkeitssyndrome hörbar werden: Doch schrieb er im Wesentlichen von der Revolution unbeeindruckt weiter. Seine Grundpositionen: Thematisierung metaphysisch-ontologischer Fragen, Ignorieren des politisch-sozialen Kontextes, Metonymisierung der kubanischen Kulturlandschaft, Rekurs auf kreolische Vergangenheit, Zentrierung auf Kindheits-, Paradies- und kubanischen Insel-Mythos; Barockismus, Fragmentarismus, Allegorisierung und Verrätselung.

Eliseo Diego (1920-1994) hatte in *La calzada de Jesús del Monte* (1949) seine Kindheit in einer alten Straße Havannas mit ihrer kulturell-menschlichen Substanz rekonstruiert. *Por los extraños pueblos* ("Durch die seltsamen Dörfer", 1958) waren Visionen kubanischer Dörfer zwischen Tristesse und Idylle. Neue Werke zeigen eine unpathetische Identifikation mit den

<sup>2</sup> Rogmann moniert, "mit welcher Gleichgültigkeit dieser Dichter die gesellschaftlichen Probleme seines Kontinents ignoriert" (Rogmann 1978: 251).

sozialen Errungenschaften der Revolution aus christlichem Ethos. In *El oscuro esplendor* ("Der dunkle Glanz", 1966) werden Alltagserlebnisse zu verhaltenen, dem Gegenstand sich behutsam nähernden Miniaturen. Hauptthemen: Zeit, Vergänglichkeit, Kindheit; Haus, Familie, Alter, Tod; Historie Kubas und Amerikas.

Cintio Vitier (\*1921), geschult an Juan Ramón Jiménez, Florit, Lezama Lima und an der *poesía concreta*, zeigt sich von allen *Orígenes*-Leuten am meisten von der Revolution beeinflusst. Er begann mit hermetischen, surrealistischen Gedichten (*Escrito y cantado*, "Geschrieben und gesungen", 1954-1959) voll chaotischer, die Bildung des Lesers auf anspruchsvolle Weise herausfordernder Literatur-Metaphern. Der Katholik Vitier bevorzugt biblische Themen mit ethischen Fragestellungen und problematisiert Kommunikationslosigkeit, Gleichgültigkeit und Entfremdung in der urbanen Konsumgesellschaft. *Testimonios* ("Zeugnisse", 1959-1996) erweitern die traditionelle christliche Kommunion um die soziale Dimension. Die aus christlicher Ethik erfolgende Identifizierung mit den einfachen Menschen, die sich in Bekenntnisdichtungen (auf das "Volk", auf den Tod Guevaras) äußert, wird mit teilweiser Verarmung der einst hochartifizierten Sprache erkaufte. Die Revolution rettete ihn vor der Sterilität des Formalismus (Cohen 1970: 56), brachte aber auch poetischen Substanzverlust.

Vitiers Ehefrau, Fina García Marruz (\*1923), Schülerin von Juan Ramón Jiménez, publizierte 1970 *Visitaciones* ("Heimsuchungen"). Auch Octavio Smith (\*1921) meldete sich nach der Revolution zu Wort (*Crónicas*, 1974). Dulce María Loynaz (1901-1997), *Orígenes* verbunden, wurde im postrevolutionären Kuba nach Erhalt des Cervantespreises 1992 wieder publiziert (*Antología lírica* und das religiöse Prosapoem *La novia de Lázaro*, "Lazarus' Braut", beide 1993). Padre Angel Gaztelu (\*1914), Autor der transzendentalistischen Dichtungen *Gradual de Laudes* ("Lautengradual", 1955), veröffentlichte nach 1959 nur kirchenhistorische Werke. Die Haltung der *Orígenes*-Dichter zur Revolution reichte so von Resignation über Akzeptanz bis zur Partizipation.

### 3. Die Generation von 1959

Die in den 30er Jahren geborenen Lyriker kehrten 1959 aus dem Ausland zurück und wurden im Bildungswesen, in Verlagen und der Presse tätig. Literarisch unterschieden sie sich von den Puristen, Transzendentalisten, der *poesía negra* und *poesía social*, die stark an die kubanisch-hispanische Tradition, französischen Symbolismus, *poésie pure* und Surrealismus gebunden

waren, durch ihr gebrochenes Verhältnis zur hispanischen Literatur. Beeinflusst sind sie entsprechend ihren Exilländern von der angelsächsischen oder französischen Literatur des 20. Jahrhunderts, von *camp*-Dichtung, Protestlied und Surrealismus. Mit ihren Gruß- und Bekenntnisgedichten trafen sie die Stimmung der Massen, die die Revolution begeistert begrüßten.

Rolando Escardó (1925-1960) schrieb Gedichte (*Libro de Rolando*, "Rolands Buch", 1961), die unter Einfluss von Vallejo und Verlaine die psychischen Ängste und sozialen Nöte des armen Exilanten alptraumhaft evozieren. Luis Marré (\*1929) verfasste anekdotenhaft-kolloquiale, metaphernreiche Kindheits- und Provinzreminiszenzen über Armut und Leiden als Rimbaudsche Prosa-Poeme oder bäuerliche *Décimas* (Zehnsilbner mit kompliziertem Reimschema). Er zollte in *Canciones de 1965* oberflächlicher aktueller Politlyrik Tribut, wenn er den toten Kennedy als *autor spiritus* der Girón-Invasion denunziert und die Arbeiter mythisiert.

Der früh verstorbene José A. Baragano (1932-1963), im Pariser Exil Surrealist geworden, kam nach originellem Frühwerk mit seinen Lobgesängen auf die Revolution (*Himno a las milicias y sus poemas*, 1961) über Gemeinplätze nicht hinaus. Der Maler Fayad Jamís (1930-1988) publizierte 1954 von Lezama Lima und Rimbaud beeinflusste, durch kraftvolle Symbolik intensive Gedichte. Nach Rückkehr aus dem Pariser Exil schrieb er *Por esta libertad* ("Um dieser Freiheit willen", 1962), agitatorisch-revolutionäre Bekenntnislyrik in chaotischen Aufzählungen: "tractores arados machetes patria o muerte / árboles y caminos y más árboles" ("Traktoren Pflüge Macheten Vaterland oder Tod/ Bäume und Wege und noch mehr Bäume").

Roberto Fernández Retamar (\*1930) zeigte sich nach Rückkehr aus den USA betroffen über eigene Inaktivität während der Diktatur: "Nosotros, los sobrevivientes, / ¿A quiénes debemos la sobrevivencia? / ¿Quién se murió por mí en la ergástula? / ¿Quién recibió la bala mía?" ("Wir, die Überlebenden, / Wem danken wir das Überleben? / Wer starb an meiner statt im Verlies, / Wen traf meine Kugel?"). *Con las mismas manos* ("Mit den gleichen Händen", 1962) behandelt revolutionäre Thematik mit bis zur Simplizität gehender Schlichtheit (*Un miliciano habla a su miliciana*, "Ein Milizionär spricht mit seiner Milizionärin"), wobei die Einheit von Persönlichem und Politischem durch verkrampfte Symbolik hergestellt wird (*Con las mismas manos de acariciarte estoy construyendo una escuela*, "Mit den gleichen Händen die dich streicheln bau ich eine Schule").

Pablo Armando Fernández (1930) interessierte sich nach der Rückkehr aus den USA unter dem Einfluss von Lezama Lima, T. S. Eliot, Whitman,

Dylan Thomas und Juan de la Cruz mehr für Metaphysik als für konkrete Realität (Cohen 1970: 26). Er thematisierte abstrakte Wesenheiten und Befindlichkeiten (Einsamkeit, Vergessen), biblische Motive und eigene Kindheit (der Dichter in den Tagen seines Vaters, in *Himnos*, 1962), wobei der Gegensatz Gemeinschaft versus Einsamkeit durch die Revolution versöhnt scheint (*Toda la poesía*, "Alle Dichtung", 1961). *Libro de los Héroes* ("Buch der Helden", 1963) enthält Epitaphe für Märtyrer der Revolution, die unter Berufung auf die Bibel und afrokubanische Götter in kosmische und historische Kontexte eingebunden werden.

Die Dichtungen der Anfangsjahre waren meist öffentliche, laute Ansprachen an die Menge, Äquivalente stundenlanger Castroreden auf der Plaza de la Revolución vor jubelnden Massen. Sie waren zugleich Abkehr vom Elitarismus und Hermetismus der Transzendentalisten.

An die Generation von 1959 schlossen sich Übergangslyriker mit unterschiedlichen Handschriften an.

Armando Alvarez Bravo (\*1938), von spanischer und angelsächsischer Literatur beeinflusst, zeigt in *El azoro* ("Das Gespenst", 1964) die Spur Lezama Limas in hochartifizIELLER Sprache, extravaganten Metaphern und metaphysischer Allegorisierung. In *Boy on a dolphin* symbolisiert der delphinreitende Jüngling, der griechische Antike und Mythologie assoziiert, Zeitlosigkeit über Wandel hinweg, dessen sich das lyrische Ich in *Sobre un retrato* ("Über einem Porträt") beim Betrachten einer Fotografie bewusst wird.

Luis Suardíaz (\*1936) bewahrte sein spätes Buchdebüt, als schon der Konversationalismus die Lyrik beeinflusste, vor deklamatorischer Revolutionseuphorie. Seine Dichtungen erinnern die Jugend in Camaguey: *Los que se van, los que se quedan* ("Die, die fortgehn, die, die bleiben", 1955), reden von den "Jungen meines Dorfes", die in öden Straßen verdämmern, als das lyrische Ich zu kurzem Besuch einkehrt. Sein unpathetischer *Huracán de septiembre* (1958) mit dem Sturmwind als Gleichnis der kommenden Revolution beschwört mit Mallarmé, Rimbaud und Vallejo avantgardistische Vorbilder.

Das Curriculum von Manuel Díaz Martínez (\*1936) ist schon völlig von der Revolution geprägt. Überdrüssig vorrevolutionärer Einsamkeit und provinzieller Verlorenheit (*Soledad y otros temas*, "Einsamkeit und andere Themen", 1957), wurde er Diplomat in Osteuropa. Er verrät als erster Einflüsse osteuropäischer Autoren (Attila Josef, Nezval). Seine Beschreibung der Rückkehr aus der "großen Welt" in die "kleine Welt" von Santa Clara

nimmt Züge des Konversationalismus vorweg, von dem ihn seine Ironie und Formperfektion trennen.

Doch nicht die leisen Transzendentalisten und Neotranszendentalisten gaben den Ton an, sondern die wohlfeile Polit-Rhetorik mit vielen Nachahmern in Zeitungs- und Wandzeitungsgedichten und Lyrikwettbewerben. Es überwog deklamatorische, epigonale Heldenepik und stereotype Hagiographie mit Anrufungen Martí, Castros oder Guevaras, doch beschränktem Formenarsenal, die massenweise fabriziert und in hohen Auflagen ediert wurde. Die Lyrik geriet so erneut in die Krise.

#### 4. Konversationalismus als Antipoesie und Exteriorismus

Aus der Sackgasse wurde die Lyrik durch eine literarische Opposition herausgeführt, den Konversationalismus, der sich in Lateinamerika als Antipoesía Nicanor Parras (*Poemas y antipoeas*, "Gedichte und Antigedichte", 1956) oder Exteriorismus Ernesto Cardenals (*Hora 0*, "Stunde Null", 1960) gerierte, wozu auch der Uruguayer Mario Benedetti (*Poemas de la oficina*, "Gedichte aus dem Büro", 1956), der Mexikaner Jaime Sabines (*Recuento de poemas*, "Gedichte Nachzählen", 1962) sowie die Kubaner Tallet und Florit (*Conversación a mi padre*, "Unterhaltung mit meinem Vater", 1949) gehören (Fernández Retamar 1971: 345-346.). Der Konversationalismus verwarf die Klischees und die verbrauchte Technik von Spätromantik, Modernismo und Surrealismus, verpönte Symbole, Metaphern, Anspielungen, Rhythmus, "poetische" Sprache, Reim und die von der papiernen Revolutionsrhetorik trivialisierte Schriftsprache, pflegte unpathetische, gesprochene Alltagssprache, Gespräch und allgemeinverständliches, explizites Sagen. Freier Vers, Segmentierung durch Zeilenfall (*Enjambement*), Wort- und Satzwiederholung, anaphorische Reihungen und "chaotische Enumerationen" sind seine formalen Merkmale. So setzte sich die Lyrikergeneration, die nach der Revolution debütierte, von der Heroendichtung ab.<sup>3</sup>

Die mit *Lunes de Revolución* verbundene Gruppe *Los Novísimos* (Miguel Barnet, Belkis Cuza, Nancy Morejón, Isel Rivero, Mercedes Cortázar und Heberto Padilla) artikuliert in der Anthologie *Novísima poesía cubana* (1962) ihr Lebensgefühl, ihre Ansicht von Liebe, ihre Vorliebe für Pop-Musik, Jazz, europäisch-nordamerikanische Filme, Existentialismus, Frank-

<sup>3</sup> "Después de haber caído en el ingenuo error, aproximadamente cuando los acontecimientos de Playa Girón, de que la única finalidad del poeta es cantar la revolución, han vuelto al punto de vista personal", so Cohen (1970: 36) über die Überlebenden der Generation von 1959.



furter Schule und Marxismus. Heberto Padilla (1932-2000) scherte in *El justo tiempo humano* ("Die rechte menschliche Zeit", 1962) aus der Hymnik aus. Der Band in metaphernarmen Freiversen enthält ein Poem über die Kindheit Blakes, Reminiszenzen an das USA-Exil, die Kindheit und Reisen durch West- und Osteuropa, drückt Betroffenheit über die Invasion von Playa Girón aus. Miguel Barnet (\*1940) behandelt in *La Piedrafina y el pavorreal* ("Der Feinstein und der Pfau", 1963), dem ersten gelungenen Versuch exterioristischer Dichtung Kubas, schnörkellos und metaphernarm politische und persönliche Themen.

Auch Frauenstimmen melden sich zu Wort. Belkis Cuza (\*1942) erreichte nach Kindheitsevokeationen (*El viento en la pared*, "Der Wind an der Wand", 1962) den Durchbruch mit *Cartas a Ana Frank* ("Briefe an Anne Frank", 1964), intimen Gesprächen mit Anne Frank als imaginärer Adressatin. In einem Poem über die mexikanische Dichterin Sor Juana artikuliert sie weibliches Emanzipationsstreben. Das tat auch Nancy Morejón (\*1944), die nach ihrem Debüt (*Mutismos*, "Verschwiegenheiten", 1962) an Fina García Marruz geschulte Liebesgedichte (*Amor, ciudad atribuida*, "Liebe, Befugte Stadt", 1964) publizierte, die modernes jugendliches Lebensgefühl unkonventionell lyrisieren.

Doch zogen erste Konflikte mit der sich herausbildenden Kulturbürokratie auf: Eine projektierte *Segunda novísima poesía* kam nicht zustande, Isel Rivero und Cortázar verließen Kuba, *Lunes de Revolución* wurde eingestellt. Aber die jungen Dichter verstummten keineswegs, weil ihr Bedürfnis nach Verständigung über ihren Alltag, nach gleichberechtigtem Dialog im Konversationsstil ohne Großversammlungen und donnernde Ansprachen stark war. Die von Jesús Díaz 1966 mitgegründete Zeitschrift für junge Literatur *El Caimán barbudo* setzte den Kolloquialismus als Waffe gegen Revolutionsrhetorik und verbrauchte Literatursprache ein und bekämpfte die Übermacht der großen politischen Themen (USA-Blockade, Bodenreform, Bildungsreform). Im *Caimán barbudo* erschien 1966 das Manifest *Nos pronunciamos*:

Una literatura revolucionaria no puede ser apologética. [...] No renunciamos a los llamados temas no sociales [...] El amor, la muerte, son circunstancias que afectan a todos. [...] Nos pronunciamos por la integración del habla cubana a la poesía. [...] Consideramos que toda palabra cabe en la poesía, sea carajo o corazón. Rechazamos la mala poesía que trata de justificarse con denotaciones revolucionarias, repetidora de fórmulas pobres y gastadas. [...] rechazamos la mala poesía que trata de ampararse en palabras "poéticas" (zitiert nach Merino 1986: XVI). (Eine revolutionäre Literatur kann nicht apologetisch sein. [...] Wir verzichten nicht auf die sogenannten nichtsozialen Themen. [...] Die Liebe, der Tod



sind Umstände, die jeden betreffen. Wir sind für die Integration des gesprochenen Kubanisch in die Poesie. Wir sind der Ansicht, dass jedes Wort in die Poesie hineinpasst, sei es Scheiße oder Herz. Wir weisen die schlechte Dichtung zurück, die sich mit revolutionären Losungen rechtfertigt, armselige und verbrauchte Formeln wiederholt. [...] Wir weisen die schlechte Dichtung zurück, die sich hinter "poetischen" Worten versteckt.)

Man strebte also weder nach *poesía social* noch nach *poesía pura*; Lezama Lima galt als Symbolfigur unangepassten Schreibens, doch poetisch war der erudite, hermetische und elitäre Dichter ihr Antipode. Am meisten sind sie von den *beatniks* um Allen Ginsberg geprägt.

Dem Manifest des *Caimán barbudo* folgte ein beispielloser Aufschwung konversationalistischer Lyrik. 1967 war eine Sternstunde der Lyrik mit einer Vielzahl von Bänden im Geiste des Manifests.

*Cabeza de zanahoria* ("Möhrenkopf") des 23-jährigen Rogelio Nogueras (1944-1985) poetisiert in Alltagssprache Kindheit, Jugend, Schule, erste Liebe. Straßenszenen, Kinderspiele, Geburtstag, eine Beerdigung. Epitaphe verweisen auf die Vorbilder Rimbaud, Breton, Nerval, Pavese, Vallejo. In *Vivir es eso* ("Das ist leben") beschreibt Díaz Martínez das "arme" Paris seines Studentenalltags in Konterstellung zur in lateinamerikanischer Literatur üblichen Idealisierung dieser Stadt. *Richard trajo su flauta y otros argumentos* ("Richard kam mit seiner Flöte und andere Themen") von Morejón betreibt Introspektion des eigenen Ich bei Hervorhebung weiblicher Perspektive, Evozierung der Familie (*La cena*) und Beschreibung jugendlicher Geselligkeit. Morejón, beeinflusst von Guillén, Lezama Lima, Eliseo Diego und den Surrealisten Breton und Eluard, schreibt mit der Unbekümmertheit (*desenfado*) dieser "antifeierlichen" Lyrikergeneration. Barnets *La sagrada familia* ("Die Heilige Familie") aus dem gleichen Jahr enthält Familienporträts (von Großeltern, Geschwistern), Meditationen über vergilbte Fotos, beschreibt Familienszenen und Familienstreit zwischen Revolutionären und Konservativen, Gläubigen und Atheisten.

Víctor Casaus (\*1944), als Übersetzer und Herausgeber der Gedichte Brechts verantwortlich für dessen intensiven Einfluss auf die kubanischen Lyriker, schrieb Gedichte in Brechnachfolge. *Poética* aus seinem 1967er Band *Todos los días del mundo* ("Alle Tage der Welt") ist ein Programm des Konversationalismus. In diesem Jahr macht auch der Nachdichter David Chericían (\*1940) auf sich aufmerksam.

Die Lyrik von 1967 – keiner der Autoren ist älter als dreißig Jahre – ist eine durch die besonderen Verhältnisse Kubas domestizierte Variante der zeitgleichen *Onda mexicana*, die die Pop-Jugendkultur in Alltag und Freizeit

antitraditionalistisch-ikonoklastisch verherrlichte. Sie hat enge Beziehungen zur Musikszene von Jazz, Rock und Lied, die die Freizeit der Dichter füllte und zum Ambiente vieler Gedichte und Seitenthema der Gedankenlyrik wurde. Auch im Lied, der Lyrik eng verbunden, vollzog sich ein Generations- und Stilwechsel. Das traditionelle Lied vertraten Sänger, Texter oder Dichterkomponisten, die populäre Überlieferungen wie die verbreiteten, von halb-analphabetischen Bauern verfassten, hochkompliziert reimenden Zehnsilbner (*décima guajira*) oder den rhythmischen, onomatopoetischen afrokubanischen Son pflegten. *Cuatro cuerdas* ("Vier Saiten", 1960) und folgende *décima*-Bände von Jesús Orta Ruíz, genannt El Indio Naborí (\*1922), waren die volkstümliche Variante der Revolutionshymnik. Der Kneipensänger Carlos Puebla (1917-1989) aus der *Bodeguita del Medio* kritisierte nach anfänglichen Revolutionsliedern den Mängelalltag in konversationalistischen, spritzigen Guarachas, Sones und Boleros (*Hablar por hablar*, "Reden um zu reden", 1984).

Diese Traditionalisten wurden verdrängt von der *Nueva Trova Cubana*, die ein modernes, jugendliches Publikum bediente und an Popmusik, Chanson, Song, Protestlied und den kubanischen *filín*-Gesang anknüpfte. Sie meditierte über Zeit und Vergänglichkeit, kultivierte soziale, historische und philosophische Themen, verzichtete in Liebesliedern auf den Machismo der vorrevolutionären *Trova* zugunsten emanzipatorischen Partnerverständnisses, reagierte empört auf weltpolitische Geschehen wie Vietnamkrieg, Pinochetputsch und andere Protesttopoi. Öffentliches Auftreten am Malecón, in Fabrikhallen, Stadien und Kneipen, direkter Dialog mit dem Publikum sind ihr Markenzeichen. Sie wurde vom neuen "Centro de la Canción Protesta" der *Casa de las Américas* und konversationalistischen Lyrikern des *Caimán barbudo* (Nogueras, Casaus, Félix Contreras) am 1. Juli 1967 mit einem Konzert gegründet. Auf diesem trat Silvio Rodríguez (\*1946), mit Pablo Milanés (\*1943) Hauptvertreter der *nueva trova*, erstmals öffentlich auf. Das neue kubanische Lied war wie die Lyrik von Brecht, Vallejo, Gelman, Hikmet und Majakowski beeinflusst. "Mit der *nueva trova* fand sich das kubanische Lied wieder mit der geschriebenen Poesie zusammen" (Casaus/Nogueras 1984: 50).

Doch publizieren 1967 auch ältere Autoren im Konversationsstil, so César López (\*1933), der in *Primer libro de la ciudad* mit einem imaginären Adressaten über politische, moralische und literarische Probleme des Intellektuellen in der Revolution dialogisiert, oder Roberto Branly (1930-1980) in prosaisch-laxen Gedichten mit dem bezeichnenden Titel *Poesía inmediata*

(“Unmittelbare Dichtung”). Auch Suardíaz’ (schon 1966 erschienener) Band *Haber vivido* (“Gelebt haben”), der ironisch und wortgewandt sowohl gegen die *poesía pura* als auch die amerikanische Trivalliteratur polemisiert und ikonoklastisch die biblische Schöpfung und andere Mythen in Frage stellt, hat konversationalistische Züge.

Selbst Guillén gibt sich in *El gran zoo* (“Der große Zoo”, ebenfalls von 1967) kolloquial. Experimentierfreudig führt er reale oder imaginäre Zootiere (die eingegitterten Flüsse Mississippi und Amazonas, das Karibik-aquarium) vor, die er wegen Wesensähnlichkeiten ironisch mit Menschentypen oder politischen, historischen oder existentiellen Phänomenen assoziiert. Diese durchgängige Allegorisierung ist der direkten Wirklichkeitsreflexion und Metaphernfeindlichkeit der Konversationalisten diametral entgegengesetzt, antizipiert spätere Lyrik.

Vorerst wurde die kolloquiale Antipoesie durch neue, individuelle Töne bereichert, so in *Papel de hombre* (“Rolle des Menschen”, 1969/70) von Raúl Rivero (\*1945), einem Gedichtband in freien Versen, mit thematischen Ausweitungen, gedanklichem Reichtum und sprachlicher Differenziertheit. Noch perfekter ist *Poesía sobre la tierra* (“Dichtung auf Erden”, 1972) zu lateinamerikanischer Gegenwartsthematik mit Zweiteilung in Revolutionsgedichte und *Poemas personales*. Antiheroisch ist *Mambí particular*, über den Ahnen, der weder in der Vor- noch in der Nachhut kämpfte (“Ich vollbrachte keinerlei Heldentat [...] Ich weiß, weder mein Name noch mein Porträt erscheint in den Geschichtsbüchern”). Guillermo Rodríguez Rivera (\*1943), Mitbegründer des *Caimán barbudo*, ist in *Cambio de impresiones* (“Austausch von Eindrücken”, 1966) und *El libro rojo* (“Das rote Buch”, 1970) Konversationalist. Weitere Vertreter: Jorge Fuentes, Antonio Conte, Félix Contreras, Domingo Alfonso und Roberto Díaz.

## 5. Der Fall Padilla

Die Entwicklung des alltagskritischen Konversationalismus fand ihr abruptes Ende, als Heberto Padilla in dem 1968 mit dem UNEAC-Preis ausgezeichneten Lyrik-Band *Fuera del juego* (“Außerhalb des Spiels”) Kritik an den politischen Verhältnissen übte, wobei er von direkter Realitätsreflexion zu Anspielungen überging. Zum Skandalon für Sicherheitsleute und Parteideologen wurde sein Konzept vom Schriftsteller als ungehorsamen, von staatlichen Strukturen unabhängigen Kritiker, seine Ablehnung von Zensur und politischem Zwang, seine Hinweise auf Stalin’sche Straflager. Als Symbolfiguren nennt er den vom griechischen Obristenregime eingekerkerten kom-

unistischen Lyriker Jannis Ritsos, den ungerührt von revolutionärem Getöse weiterschreibenden Lezama Lima und den von den Nazis gehenkten Tschechen Fucik.

Mit alledem verstieß er gegen die realsozialistische Kulturpolitik, die sich mit der Annäherung an die Sowjetunion in Kuba etablierte, was ihm Gefängnis, demütigende Selbstbeziehung, Schreibverbot und Exil einbrachte. Der Band, in seiner poetischen Potenz oft zugunsten seiner politischen Sprengkraft unterschätzt, signalisiert durch Ironie, Anspielungen, Parabeln, Symbolismen und Ambiguität über den taktischen Zweck des Unterlaufens der Zensur hinaus den Übergang zu indirektem, metaphorisierendem Schreiben. Von einem so harmlosen Phänomen wie der Lyrik ging somit eine kultur- und außenpolitische Katastrophe aus, ein kubanischer "Fall Biermann", der Distanzierung bei Autoren in aller Welt, auch bei Sympathisanten wie Vargas Llosa oder Sartre, auslöste. Im Westen war ideologisierende Abwertung der Insellyrik gegenüber der Exilpoesie die Folge (Eitel 1983: 20), im Osten wurde dazu geschwiegen.

Schlimm waren die Folgen für die Insellyrik, die man durch das abschreckende Exempel ihres kritischen Impetus beraubte. Lezama Lima und Virgilio Piñera wurden isoliert und tabuisiert. Für Eitel ist Fernández Retamar, der Leiter der *Casa de las Américas*, der intellektuelle Urheber des "Falles Padilla", ein Dogmatiker mit dem "Bemühen, unliebsame Tendenzen in der zeitgenössischen Produktion abzuwerten und verbindliche Normen für eine realistische Poetik festzusetzen" (Eitel 1983: 211).

## 6. Neoromantischer *Tojosismo* versus Konversationalismus

So heilsam der Konversationalismus gegen Revolutionsrhetorik und altbackene neoromantische Reimerei war, so hatte er sich doch als Stilrichtung verbraucht. Seine Schlichtheit erschien in den Augen von Dichtern und Lesern, Absolventen der Universitäten mit guten Kenntnissen der Weltlyrik, als antiliterarisch. So kam es zu neuen Tendenzen der Ästhetisierung und Lyrisierung.

Gegen den Kolloquialismus opponierte in den 70er Jahren eine verächtlich *tojosismo* genannte Richtung (benannt nach der schmutzig-grauen, unscheinbaren kubanischen Feldtaube).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> "La Tojosa o Tojosita, especie la más chica, torneada, preciosa e inocente de nuestras Palomas". In: Pichardo, Esteban: *Novísimo o Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*. (Reprint) Havanna 1953: Editorial Selecta, S. 518.

Diese wandte sich gegen die Kunstlosigkeit, Unsinnlichkeit und Urbanität des Konversationalismus und propagierte im Rückgriff auf die kubanische Provinzromantik des 19. Jahrhunderts die Darstellung des Landlebens. Der analytische Charakter der Lyrik des Kolloquialismus wurde zugunsten sinnlicher, sich an Auge und Ohr wendende Dichtung abgelehnt, die Landschaft, Fauna und Flora beschreibt und zu Strophe und Reim zurückkehrt, zu *décima*, *cuarteta*, *soneto*, *versos medidos y ritmados*, o simplemente *versos libres* [...] (Rodríguez Núñez 1982: 22). Die meisten *tojosistas* kamen vom Lande. Auch um 1950 geborene Vertreter der *Tercera Generación de la Revolución* (Roberto Manzano, Alex Pausides, Soleida Ríos, Ramón Fernández Larrea) gehören dazu.

Sie reflektierten die tradierten Entfremdungen, zwischen Stadt und Land, zwischen Hauptstadt und Provinz, zwischen Urbanem und Landleben, zwischen Städter und Guajiro. Das ländliche Element mit Palmen, heimischen Früchten und tropischer Landschaft, die tabakbauenden *Vegueros*, viehzüchtenden *Rancheros* und einfachen Bauern (*guajiros*), in der Romantik Symbol nationaler Identität, waren in der urbanisierten Lyrik abwesend.

Der Hauptvertreter des *Tojosismo*, Osvaldo Navarro (\*1946), evoziert in *De regreso a la tierra* ("Zurück zur Erde", 1974) autobiographisch Kindheitserinnerungen an Leben, Sterben, Arbeit und das raue Wesen der Bauern. *Los días y los hombres* ("Die Tage und die Menschen", 1974) lyrisieren Alltagsphilosophie, Seelenzustände, Mentalität und Sprechweise der Landleute in der *décima guajira*. *Espejo de Conciencia* ("Gewissensspiegel", 1980), an das altkubanische Poem *Espejo de Paciencia* ("Geduldsspiegel") anspielend, ist eine Geschichte Kubas in Freiversen, Terzinen und anderen Strophen aus moderner *Guajiro*-Perspektive. Dieser patriotische Grundton findet sich auch bei Navarros Generationsgenossen. Tojosist ist auch Jesús Cos Causse (\*1945), der unter Rekurs auf afrokariibische Legenden regionalistischen Stolz auf die Vaterstadt Santiago mit einem von der Sklaverei geprägten Geschichtsbild und afroantillischem Identitätsbewusstsein vereint (*Con el mismo violín*, "Mit der Violine selber", 1970).

Der *tojosismo*, der "sehr wenig gute Bücher, jedoch exzellente Gedichte erbrachte" (Arango 1983: 10), klang in den 80er Jahren ab. Nur die Nostalgie des Exilanten brachte noch mitten in der Postmoderne ein Buch wie *Primavera lírica* ("Lyrischer Lenz") zustande, eine Orgie ruraler *Décimas* und Sonette von Oscar Pérez Moro (Miami 1996).

## 7. Die neoklassizistische *poesía nueva* der 70er Jahre

Die *novísimos*, die sich Mitte der 70er Jahre als Neoklassizismus, *realismo nuevo* oder *posconversacionalismo* durchsetzten, sind nach der Revolution sozialisierte Lyriker. Sie behandeln ethische wie politische Themen, nehmen die Didaktik wie den Patriotismus der Konversationalisten und Tojosisten zurück, geben Visionen in oft neosurrealistischer Weise (Eitel 1983: 215). Statt Kollektiv- oder Massendichtung artikulieren sie Gesellschaftliches auf individuelle Weise. Häufig taucht das Wort "personal" auf (Eitel 1983: Anm. 19). Interpersonale Kommunikation, Revolution und Liebe – als privates Weltverhältnis wie als konfliktiver Geschlechterkampf – sind Hauptthemen. Insgesamt ist die Lyrik loyal zur Revolution und sozial engagiert.

Wesentlich ist die Rückkehr zu Metrik, Strophen, Reim, Blankvers und Rhythmus, wichtiger noch die Wiederkehr von Metapher, Symbol, Metonymie, die "stilistische Öffnung zu tropologischen und metrischen Formen" (Prats Sariol 1980: 90). Statt der direkten, expliziten Sprache der Konversationalisten wird die *potencialidad de asociaciones y sugerencias* freigesetzt (Diego 1981: 28). Das Gedicht wird geschönt, die Schmucklosigkeit der Konversationalisten aufgegeben. Viele *poéticas* reflektieren die neue Funktion des Dichters.

Die Vorbilder entstammen zeitgenössischem Avantgardismus und peninsularen Quellen (vor allem aus dem *Siglo de oro*). Von den Transzendentalisten werden die poetisch präsenten Eliseo Diego und Cintio Vitier dem in Ungnade gefallenen und schwierigen Lezama Lima vorgezogen. Die Revolutionshymniker und die Konversationalisten schreiben fast unverändert weiter, so dass die literarische Landschaft vielfältiger wird.

Chericián, der *Arbol de la memoria* ("Baum der Erinnerung", 1971) noch in kolloquialen Freivers schrieb, erweist sich in *Hacia la humana primavera* ("Dem Menschenfrühling entgegen", 1983, erschienen 1987) – persönlichen, politischen und impressionistischen Reisedichtungen – mit gereimten Elfsilbthern und Bevorzugung des Sonetts als konsequenter Neoklassizist. Sein Hauptschaffen liegt auf anderem Gebiet: Seine Gedichte für Kinder (*Caminito del monte*, "Bergweglein", 1979; *Dindorindorolindo*, 1980) überzeugen durch ihre Psychologie und differenzierte, nicht "verkindlichende" Sprache.

Große Würfe gelangen Noguerras mit *Las quince mil vidas del caminante* ("Die fünfzehntausend Leben des Wanderers", 1977) und *Imitación de la vida* (Nachahmung des Lebens, 1981), die mit virtuoser Sprachbeherrschung und spielerischem Umgang mit der poetischen Tradition Brecht, Drummond

de Andrade, Baudelaire und Guillén (in *El gran Zoonetto*) parodieren, Fragmente von Gedichten anderer Poeten einmontieren und eine "apokryphe Anthologie" im Borges-Stil mit erfundenen Dichtungen von (von Noguerras erfundenen) Poeten aller Zeiten und Länder samt einer *Defensa de la metáfora* bieten.

Späten Erfolg erreichte Francisco de Oraá (\*1929) mit *Ciudad ciudad* ("Stadt Stadt", 1979), neosurrealistischen traum- und alptraumhaften, gar nicht *mainstream*-konformen Visionen Havannas aus der Perspektive eines von Einsamkeiten, Ängsten und der Allgegenwart des Todes eingekreisten urbanen Individuums. In ungewöhnlicher Syntax und Metaphorik, in chaotischem Gemenge von unregelmäßig rhythmisierten Satzketten und suggestiven Anspielungen wird über Vergangenheit, Vergänglichkeit, Revolution, Verzweiflung und Hoffnung meditiert. In *Haz una casa para todos* ("Bau ein Haus für alle", 1986), Sonetten und Prosapoemen über die Häuserbauer Havannas, erscheint dank sprachlicher Meisterschaft und subjektiver Aufrichtigkeit trotz Mythisierung der Arbeiter der Optimismus unaufgesetzt. Casaus, von Vallejo und Brecht beeinflusst, noch in *Entre nosotros* ("Unter uns", 1977) patriotischer Thematik der Revolution und Geschichte Kubas verhaftet, schrieb mit *Amar sin papeles* ("Liebe ohne Papiere", 1980) persönliche, thematisch auf die Karibik ausgeweitete Dichtung, die starke Literarisierung und Formenvielfalt von hyperlangen Versen bis zum Epigramm aufweist.

Eliseo Diego verwendet unterschiedlichste Verstypen unter starker Nutzung von Allegorie, Metapher und Gleichnis und mit intertextuellem Bezug in *Los días de tu vida* ("Die Tage deines Lebens", 1977). In *A través de mi espejo* ("Durch meinen Spiegel", 1981) und *Inventario de asombros* ("Erstaunlichkeiten-Inventar", 1982) stellt er auf der Höhe sprachlicher Meisterschaft religiöse, philosophische und existentielle Fragen, simuliert den Dialog mit anderen Schriftstellern und problematisiert das Schreiben in metaliterarischer *mise en abyme*.

Díaz Martínez bleibt in *Mientras traza su curva el pez de fuego* ("Während der Feuerfisch seine Bahn zieht", 1984) und *Poesía inconclusa* ("Unvollendete Dichtung", 1985), Gedichten auf die Eltern und an die Ehefrau, nostalgischer Dichter der Zärtlichkeit, des Familiären und Intimen. Seine Sonette und Prosapoeme zeigen den Einfluss des spanischen *Siglo de Oro* (Lope, Quevedo, Góngora), Nerudas und Rokhas, andere sind "absurde Poesie" (*La cena*, "Das Abendmahl").



Suardíaz' eigenwillige, das Politische streifende Dichtungen (*Todo lo que tiene fin es breve*, "Alles was endlich ist, ist kurz", 1983) entstehen aus zufälligen Beobachtungen auf der Straße, der Reise oder dem Anblick einer Frau (*Como quien vuelve de un largo viaje*, "Wie jemand, der von langer Reise zurückkehrt", 1975). Er entdeckt – wie auch Joaquín G. Santana (\*1938) in *A favor del aire* ("Der Luft ausgesetzt", 1983) –, Osteuropa mit seinen Menschen, Kulturen und Traditionen für die gemeinhin auf Paris und New York fixierte lateinamerikanische Lyrik. Auch Barnet konfrontiert in *Carta de noche* ("Nachtbrief", 1982) Reiseerlebnisse mit kubanischer Landschaft, Historie und Kultur: Ihn interessiert nicht Osteuropa, sondern die klassischen westeuropäischen Pilgerorte der Literaten Lateinamerikas – Venedig, Madrid, Paris –, deren Mythen er aus der Sicht des Anderen dekonstruiert.

Pablo Armando Fernández spielt auf die Gegensätzlichkeit von Person und Revolution schon im Titel von *Campo de amor y de batalla* ("Feld der Liebe und der Schlacht", 1984) an, das eine persönlich gehaltene "Suite für Maruja" enthält. Marré fixiert surrealistische Traumgebilde in *Para mirar la tierra con otros ojos* ("Das Land mit anderen Augen sehen", 1977), Jamís setzt sich von propagandistischer Lyrik ab (*Abrió la verja de hierro*, "Ich öffnete das Eisengitter", 1973). Retamar wird individuell – trotz des trivialen und obsoleten Titels – in *Palabras de mi pueblo* ("Worte meines Volkes", 1980) sowie *Juana y otros poemas personales* ("Juana und andere persönliche Gedichte", 1981).

Der Konversationalismus besteht in modernisierter Form fort: Rafael Alcides (\*1933) bleibt ihm nach dem frühen konversationalistischen *La Pata de perro* ("Hundefuß", 1967) auch in *Agradecido como un perro* ("Dankbar wie ein Köter", 1983), sehr abstrahierenden, intellektuellen, oft humoristischen Gedichten, treu.

Politische Gedichte werden jetzt weniger auf die kubanische Revolution als vielmehr zu weltpolitischen Anlässen verfasst. Retamar schreibt *Cuaderno paralelo* ("Parallelheft", 1973), tagebuchartige Reportage-Gedichte über eine Reise in das kriegszerstörte Vietnam. Viele Protestgedichte und -lieder von Silvio Rodríguez und anderen richteten sich gegen den Putsch in Chile. Gegen die US-Intervention in Granada schreibt Morejón ihr *Cuaderno de Granada* ("Granadaheft", 1984) in klassizistischen Redondillas und Romanzen, mit einer *Elegía a Maurice Bishop* im Stil der Elegien Guilléns. Demgegenüber führt Alberto Rocasolano (\*1932) in *Porque tenemos héroes*

(“Warum wir Helden haben”, 1982) noch die patriotisch-revolutionäre Lyrik weiter. Eine Tendenz zur Entpolitisierung ist unübersehbar.

## 8. Subjektivität und Experiment: die 80er und frühen 90er Jahre

Bald ist man des obsoleten Neoklassizismus, vor allem seiner gebundenen Sprache, auch infolge der Kenntnis avantgardistischer Entwicklungen außerhalb Kubas müde. Zudem stand seine Formenstrenge der durch kulturelle Normierung unterdrückten, sich nunmehr entfesselnden Subjektivität junger Poeten im Wege, die statt tradiertem Sonett und *Décima* experimentelle Lyrik schreiben. Die Poesie dezentralisiert sich, geht fort von Macht und Massen, vom Platz der Revolution und der Hauptstadt hin zu den Provinzstädten bzw. zum *barrio* (“Stadtviertel”). Typisch: *Gente de mi barrio* (“Leute aus meinem Viertel”, 1976) von Reina María Rodríguez (\*1952) und Barnets *Vedado* (1982).

Alvarez Bravo war den neuen Tendenzen mit *Relaciones* (“Berichte”, 1973) voraus. Unter Untertiteln wie “Die Materie der Tage” oder “Die Spuren von so viel Leben” philosophiert er über Zeit und Vergänglichkeit. Auf hochgradige Intertextualität und moderne Montagetechnik verweisen Zitate von Roland Barthes, Octavio Paz, Lezama Lima, Drummond de Andrade, Robbe-Grillet, Trakl und Freud – für Kuba neue, kosmopolitische Modelle! (vgl. Prats Sariol 1984: 150).

Avantgardistisch ist Guilléns Umgang mit Pasticcio und Parodie in *La rueda dentada* (“Das Zahnrad”, 1972), Mischung von Strophen auf Guevara und Ho Chi Minh und provokatorisch sinnlichen Liebesgedichten, elegischen Todesgedanken und nostalgischen Aktualisierungen von Romantik, Symbolismus und Modernismo des 19. Jahrhunderts. Noch weiter geht er in *El diario que a diario* (“Die Zeitung, die täglich ...”, 1972), eine satirisch-ironische, tradierte Interpretationen und klischierte Sichtweisen karikierende, oft dadaistisch-humoristische Darstellung der Geschichte Kubas aus ungewohnter und verdrehter Perspektive “von unten” unter Berücksichtigung von Negersklaverei und Revolutionen – Komplement zu Lezama Limas Inselmythos, der die Schwarzen ignorierte. Innovativ die Kollage von hyperbolischer Fiktion und Dokument (Reklameslogans, Bekanntmachungen), Prosa und Reim, verballhornten Zitaten à la Borges von Gonzalo de Berceo, Dario und Martí und der Kontrast dantescher Terzinen zu ihrem frechem Inhalt.

Thematische wie strukturelle Innovation unter dem Einfluss der audiovisuellen Massenmedien zeigt sich erstmals in *Enigma de las aguas* (1982) von Raúl Hernández Novás (1948-1992).

Die stark aufkommenden Lyrikerinnen, die Emanzipation vor allem als sexuelles Sich-Ausleben und gleichberechtigte Partnerbeziehung beschreiben, und erste Gay- und Lesbenliteratur geben die jakobinische Prüderie der ersten Revolutionsjahre auf. In Zoé Valdés' (\*1959) *Vagón para fumadores* ("Raucherabteil", 1989) inszeniert ein hemmungslos sich aussprechendes Ich die Entdeckung des eigenen Körpers und zeigt freizügige Sexualität in meist körperlichen Partnerbeziehungen vor. Sie protokolliert Gedanken- und Erlebnisfragmente (Liebesnächte, Reiseimpressionen, Frankreichaufenthalte, Begegnungen mit Freunden) als Bewusstseinsstrom im dominierenden Präsens. Weibliche Selbstfindung in interpunktionslosem Bewusstseinsstrom betreibt auch Lina de Feria (\*1945), die in *Espiral en tierra* ("Spirale auf Erden", 1991) und *Los rituales del inocente* ("Die Rituale des Unschuldigen", 1996) die Kulturalien ihrer Generation (jugendliche Gegenkultur, Beatles, *nueva trova*) als Versatzstücke einsetzt.

Marilyn Bobes (\*1955) verabschiedet sich von ihren in weiblichen Jamben gleitenden braven Liebesgedichten, von Neoklassizismus, *tojosismo* und literarischem Nationalismus (*La aguja en el pajar*, "Die Nadel im Heuhaufen", 1979) in *Revisitaciones y homenajes* ("Wiederheimsuchungen und Hommagen", 1998). Deren Innovationen sind kosmopolitische Intertextualität und Parodien in Glossen und Hommagen (zu Quevedo und Sor Juana), *Citas* und *Analogías* (zu Marguerite Duras, T. S. Eliot, Juan Rulfo und Eliseo Diego) sowie die lyrische Exegese eines *Paradiso*-Kapitels Lezama Lima, was auf Vorbilder außerhalb realistischer Dichtung und sprachliche Experimentierlust hinweist.

Reina María Rodríguez (\*1952) entdeckt in *Para un cordero blanco* ("Für ein weißes Lamm", 1984) den weiblichen Körper, Gesicht und Extremitäten auch mit ihren Hässlichkeiten. Ihre langen, kommalosen Sätze mit Zwischenräumen zur Wort- und Sinn-Isolierung, die exklusiv vom Ich handeln und dessen Begierden ohne Scham aussprechen, sind surrealistische Traumprotokolle. Sie mischt auch lyrische Passagen mit massenmedial-journalistischen Formen wie Flashback, Memorandum, Kommuniké, Satellitenübertragungen und medial visualisierten Katastrophen.

Die vorhergehende Lyrikerinnen-Generation ist zurückhaltender und älteren Modellen der Hochkultur und Frauenliteratur (Gabriela Mistral, Alfonsina Storni) verpflichtet: Carilda Oliver Labra (\*1924) artikuliert in Sonetten, *décimas* und Freivers weibliche Befindlichkeit nicht monologisch, sondern dialogisch und ohne militanten Feminismus (*Sonetos*, 1990; *Guárdame el tiempo*, "Bewahr mir die Zeit", 1995).

Es fällt auf, dass Guillén, Pedroso und Tallet nie zur afrokubanischen Lyrik zurückkehrten. Deren Seinsgründe entfielen: Der Antirassismus stieß in der veränderten Gesellschaft ins Leere; die Lied- und Tanzfolklore mit Son und Rumba, Substrat des Afrokubanismus, wurde mit dem Ende sozialer und kultureller Ausgrenzung der Farbigen Bestandteil der integrierten Volkskultur Kubas. Dieses Erbe wurde von den jungen Lyrikern nicht angetreten, die eher von westlicher Pop- und Trivialkultur, einer Gegen- und Freizeitkultur, begeistert waren, die ihrem Lebensgefühl mehr entsprach als die Afrofolklore.

Anders steht es mit der afrokubanischen Religion und Mythologie. Ihr Kult ging im Zusammenhang mit der wissenschaftsorientierten Bildungsreform stark zurück, wurde aber von Lyrikern als identitätsstiftende Kulturalie in ihre Dichtungen hineingenommen. Die Afrokubanerin Nancy Morejón, beeinflusst von Guillén und den *négritude*-Dichtern Césaire und Senghor, bezieht sich auf die afrokubanische Mythologie bei der Bewusstwerdung der eigenen Identität als Frau und Negerin (*Mujer negra*, "Schwarze Frau", 1975). In ihrer Kindheit und Familie, die sie lyrisch rekonstruiert, spielt die afrokubanische Welt eine große Rolle. Afrokulturalien fungieren als Metonymien afrokubanischer Identität, was eine metaphorische, auf ihrer Funktion beruhende Verwendung (Morejóns Berufung auf Elegguá als Gott der Wege) nicht ausschließt.

Stärker als bei der Schwarzen Morejón finden sich afrokubanische Gottheiten, afrokubanisches Vokabular, afrokubanische Ritualformeln und historische Bezüge zur Sklaverei bei dem Weißen Miguel Barnet, der seine Kenntnis als Ethnologe einbringt (Oriki-Gedichte in *Isla de Güíje*, 1964, *Dice Ifá y otros poemas* in *La sagrada familia*). Die weißen Poeten Marré (*La muchacha del río*, "Das Mädchen vom Fluss", 1977) und Pablo Armando Fernández setzen das afrokubanische Pantheon als Substitut oder Komplement europäisch-griechischer Götterwelt ein. Dies ist patriotisch-national, im Sinne kubanischer Kulturidentität, gemeint, bedeutet keine Renaissance afrokubanischer Lyrik. Doch auch als nationales lyrisches Symbolarsenal setzte sich die Afromythologie nicht durch, ihre Verwendung war rückläufig im Zusammenhang mit dem Rückgang nationalpatriotisch-revolutionärer Lyrik. Doch die Präsenz griechischer Mythen (Sisyphus, Ödipus) nahm unter Einfluss von Psychoanalyse, Surrealismus und Transzendentalismus zu.

Einziger der dem afrokubanischen Milieu entstammende ehemalige Bauarbeiter Eloy Machado (genannt "El Ambia", \*1940) verfasste mit *Camán Lloró* ("Camán weinte", 1984) neuartige afrokubanische Lyrik, die afrikani-

sche oder afrikanisch klingende, semantisch nicht in ihren Denotaten identifizierbare Wortfolgen, Ritualformeln ähnlich, in den spanischen Text schiebt. In diesen Gedichten sind nicht allegorische Afrogötter wichtig, sondern die Denk- und Sprechweisen und das Milieu der Neger und Mulatten der Mietskasernen (*solares*). Poetologisch haben Machados unregelmäßige, fragmenthafte Freiverse nichts mit Afrofolklore zu tun, schließen in ihrer Faktur an Konversationalismus und postmoderne Dichtung an. Sein Neoafrokubanismus ist jedenfalls sowohl moderner als auch authentischer als die virtuosen, aber gekünstelten altafrokubanischen Verse des weißen Exilanten José Sánchez-Boudy (*Acuará Ochún de caracoles verdes*, 1987).

## 9. Die lyrische Postmoderne der 90er Jahre

Die neuen Tendenzen mündeten in den 90er Jahren in eine absolut neue Lyrik. Im Zusammenhang mit dem Untergang des Realsozialismus und dessen katastrophalen Folgen für die Insel erfolgte der seit 1959 größte Bruch in der Lyrik (Fowler 1999: 12).

Zunächst lebte die *poesía social* auf, die nun die kubanischen Zustände, vor allem die wirtschaftlichen Mängel, den mühseligen Alltag und die allgemeine Sprach- und Kommunikationslosigkeit kritisierte (Rodríguez Núñez 1985: 30), wobei thematische Tabus und Selbstzensur abgebaut wurden.

Die größte Wende jedoch war die Formierung der postmodernen, sich an Lezama Lima orientierenden Lyrik, die sich vehement gegen die von der Partei der Lyrik zugewiesenen didaktisch-aufklärerische Aufgabe wandte und ideologiefreies Dichten und Pluralität propagierte (Fowler 1999: 17). Sie lehnte sozialkritische und überhaupt politische und engagierte Literatur ab.

Ihre Hauptspitze richtete sich gegen die normative, dogmatische Kultur- und Literaturpolitik der Partei. Erstmals wurden explizit in der Zeitschrift *Casa de las Américas* (Fowler 1999: 13) für die Kulturpolitik verantwortliche Spitzenpolitiker einschließlich Castro mit ihren *discursos propiamente ideológicos* kritisiert, *como Fidel Castro* [mit seinen alles vermeintlich Konterrevolutionäre verbietenden *Palabras a los intelectuales*], Osvaldo Dorticós, Ernesto Che Guevara [mit seiner Verachtung der Intellektuellen] y *Carlos Rafael Rodríguez*, ferner die dogmatischen Kulturpolitiker und -theoretiker Portuondo, Marinello, Aguirre und Retamar sowie die offiziellen Vorbilder und nationalen Traditionsliteraten Guillén und Pita Rodríguez. Auch der Konversationalismus mit seiner Dialogizität und Kommunikativität sowie eine Dichtung fertiger Antworten wird abgelehnt (José Ponte: *Sin combate, sin pérdidas, sin preguntas de ustedes ni respuestas de nosotros*,

“Ohne Kampf, ohne Verluste, ohne Fragen von euch noch Antworten von uns”).

Guevaras Menschenbild wird destruiert, seine Vergötterung der Persönlichkeit des Revolutionärs als Übermenschen abgelehnt, stattdessen ein seiner selbst ungewisses, politisch abstinentes, unbevormundetes Individuum als distanzierendes, nicht partizipatives lyrisches Ich postuliert. Die neuen Modelle anstelle revolutionärer Barden sind marginalisierte, häretische oder verfemte Schriftsteller mit gebrochener Persönlichkeit und Biographie wie Artaud, Celan, Genet (Ricardo Alberto Pérez dichtet: *Genet es símbolo de todo lo prohibido / que asalta mi afán intelectual (humano), mi rebeldía*; (“Genet ist Symbol alles Verbotenen / das mein intellektuelles (menschliches) Sehnen, meinen Aufruhr anspringt”)), Pound (Rogelio Saunders: *Vater Pound*), Nietzsche (Sánchez Mejías *N* über den wahnsinnigen Nietzsche), Pasolini, Thomas Bernhard, Beckett, Gérard de Nerval (Sánchez Mejías *Punto muerto*, Toter Punkt, über den Selbstmord Nervals, 1997). Dazu kommen Lezama Lima, Mallarmé, Octavio Paz, der unpolitische Borges und der kubanische Transzendentalist Virgilio Piñera. Juan Carlos Flores polemisiert gegen das Verbot der Lektüre Piñeras und die verordnete Lektüre von Pita Rodríguez und Guillén (*Nos decían que no, que no nos acercáramos / nos mandaban a leer a Pita y a Guillén*; “Sie sagten uns nein, wir sollten uns ihm nicht nähern, / sie befahlen uns, Pita und Guillén zu lesen”). Dies bedeutet auch radikales Abwenden von nationalen und Hinwendung zu kosmopolitischen Vorbildern. Theoretische Modelle sind anstelle der Marxisten Portuondo, Retamar und Aguirre der französische sprachwissenschaftlich orientierte Strukturalismus, Poststrukturalismus und Dekonstruktivismus, Barthes, Derrida, Heidegger, Nietzsche, Deleuze, Wittgenstein.

Die Themen und fiktiven Gedichtwelten sind absolut neuartig, auf neue, Padilla übertrumpfende Art *fuera del juego*, das Gegenteil der offiziell propagierten optimistischen Vision einer heilen Welt: Grenzzustände der Person wie Selbstmord, Wahnsinn, Tod, Schiffbruch, Vorliebe für makabre Orte (Gefängnis, Krankenhaus, Irrenhaus), Verehrung von marginalisierten Personen, Ablehnung des nationalen kubanischen Ambientes und Sehnsucht nach Kosmopolitischem, Entdeckung von Körper und Sex bei wenig Liebeslyrik, häufige Verwendung ontologisch-existentieller Kategorien.

Wichtiger als die Inhalte ist die Faktur: Collage, *Assemblage*, Montage, Verschachtelung der Bilder (*castillo topológico*), Mischung verschiedener Texturen, prosaische, oft journalistische Sprache und wissenschaftliche Termini, Einschub von Statistiken und fremdsprachlichen Wörtern, Metapo-

esie, *mise en abyme*, visuelle Poesie und vor allem: lyrische Performance. Am extremsten ist wohl die sprachexperimentelle Behandlung des Wortes als Körper, die Erfindung asemantischer Wortkörper, deren ahispanische Struktur und Aussprache auf die lautlich konstituierte Wortkörperlichkeit verweist (*Taltx* und *Lraza* in einem Gedicht von Herrera Veitia). Es gibt keine distinkten Genres, die Texte sind keine Gedichte im traditionellen Sinn. Die Autoren, meist Literaturwissenschaftler, verarbeiten strukturalistische Sprachphilosophie. Die Erudition und Kryptik der Texte überfordern Kritik (López Lemus 1998: 284) und Leser.

Vorläuferin ist die kubano-argentinische Literaturwissenschaftlerin Basilia Papastamatíu (\*1935) mit einer Dichtung mit dem ungewöhnlichen Titel *¿Qué ensueños envuelven?* ("Welche Verzauberungen hüllen ein?", 1984). Neben dem lyrischen *stream of consciousness* ohne oder mit regelwidriger Interpunktion, Ambiguität und gleitenden Inhalten ist die Behandlung von Text als Sprachlaboratorium innovativ. Die Autorin verbaut Wörter als körperliche, phonetisch-rhythmische Materialien parallel zu oder fast unabhängig von den Inhalten (Vieta 1986: 198). Charakteristisch sind ungewöhnliche Positionierungen von früher poetisch missachteten Wortklassen wie Präpositionen und Konjunktionen im Satz. Selbstredend werden à la Borges Fremddtexte (von Montemayor, Garcilaso de la Vega, Sarmiento) glossiert. Gegenüber dieser Textbehandlung treten die Inhalte – "jedes Gedicht ist ein kleines *Guernica*" (García Marruz 1985: 174) – relativ zurück.

Exponent der neuen Richtung ist die Gruppe *Diáspora(s)*, die sowohl über offizielle Zeitschriften als auch informell per Fotokopien ihr Publikum sucht. Über ihre Mitglieder sind wenig biographische Data erhältlich. Ihr erster öffentlicher Auftritt erfolgte 1998 in einer lyrischen Performance mit einem Manifest gegen den herrschenden literarischen Diskurs der Revolution und für ästhetischen Pluralismus. Hauptvertreter von *Diáspora(s)* sind: Rolando Sánchez Mejías (\*1960) mit *Discurso de los párpados de arena* ("Diskurs der Sandwimpern") und bereits zitierten Gedichten, sowie Caridad Atencio (\*1963) mit *Los viles aislamientos* ("Die schmähhlichen Absonderungen", 1996). Letztere sieht weibliche Emanzipation in der sprachlichen Gleichheit, der Schaffung eines männlich-weiblichen Textthermaphrodits. Emilio García Montiel (\*1972) Gedicht *cartas desde Rusia* ("Briefe aus Russland",) beschreibt die Malaise und Frustration der jungen Dichter angesichts einer gescheiterten Revolution: *Yo deseaba un viaje, un largo y limpio viaje para no pudrirme / como veía pudrirse los versos ajenos / en la noria falaz de las palabras* ("Ich wünschte eine Reise, eine lange



und saubere Reise um nicht zu verfaulen / so wie ich verfaulen sah die Verse der Anderen / in der trügerischen Tretmühle der Wörter”). – Weitere Vertreter der Richtung sind Angel Escobar (\*1957), Agustín Labrada (\*1964) und Damaris Calderón (\*1967).

### **10. Insellyrik und Exillyrik**

Ab 1989 erfolgte auf Grund der Wirtschafts- und Verlagskrise nach dem Fall der Berliner Mauer eine Desinflation der Lyrik. Die Publikation kam fast zum Erliegen. Ein Überblick über die meist fotokopierte Produktion ist unvollkommen. Schwierig ist die wirtschaftliche und oft auch psychische Situation der Autoren. Raúl Rivero lebt in Isolation und innerem Exil. Viele Lyriker gehen aus wirtschaftlichen wie politischen Gründen ins Ausland. Eliseo Diego siedelte bei zunehmender Vereinsamung und Depression nach Erhalt des “Premio Juan Rulfo” (1993) nach Mexiko über. Padilla (†2000), Cuza, Valdés oder Chericíán befinden sich außer Landes, werden literarhistorisch ein Teil der Dissidenten-, Exil- oder Diasporaliteratur.

Die Zensur ist beträchtlich gelockert, literarische Kritik an der Gesellschaft und Ideologie geduldet. Doch solange sich nicht der Spielraum demokratischer Institutionen und der Meinungsfreiheit ausweitet, die Zivilgesellschaft keine Fortschritte macht, solange auch die wirtschaftliche Mangelsituation weiterbesteht, wird der Lyriker-Exodus weitergehen. Über ihn vor allen Dingen stellt sich, allerdings als Einbahnstraße, die Verbindung zwischen Insel- und Exillyrik her. Beide sind nicht unabhängig voneinander, zumal sie den kulturellen Folgen der Globalisierung gleichermaßen ausgesetzt sind. Die Anthologien von Insel- und Exilliteratur zeigen ähnliche poetische Strukturen (López Lemus 1998: 283). Doch sie unterscheiden sich durch ihre sozialen und kulturellen Ambientes und damit in ihren Thematisierungen.

## Literaturverzeichnis

- Arango, Arturo (1983): "Tres preguntas iguales y una respuesta diferente". In: *La brújula en el bolsillo*. Mexiko: Editorial Espirales, 5, S. 1-14.
- Casaus, Víctor/Rogelio Nogueras, Luis (Hrsg.) (1984): *Silvio: que levante la mano la guitarra*. Havanna: Letras Cubanas.
- Cohen, John Michael (1970): *En tiempos difíciles. Poesía cubana de la revolución*. Barcelona: Tusquets.
- Diego, Eliseo (1981): "Poesía cubana contemporánea". In: *Plural*. 122, S. 22-29.
- Eitel, Wolfgang (1983): "Mythen, Träume, Reportagen. Tendenzen der kubanischen Lyrik seit 1959". In: *Lateinamerika-Studien*. 3, t. 1, München, S. 209-220.
- Fernández Retamar, Roberto (1971): "Antipoesía y poesía conversacional en América Latina". In: *Panorama de la actual literatura latinoamericana*. Caracas/Madrid: Fundamentos, S. 331-347.
- Fowler, Víctor (1999): "La tarea del poeta y su lenguaje en la poesía cubana reciente". In: *Casa de las Américas*. 215, S. 11-25.
- García Marruz, Fina (1985): "Basilia Papastamatiú". In: *Casa de las Américas*. 150, S. 173-176.
- López Lemus, Virgilio (1998): "Tres décadas de poesía cubana (1970-1980-1990)". In: *Continente sul sur*. 9, S. 281-292.
- López Morales, Eduardo (1984): "Contribución crítica al estudio de la primera generación poética de la Revolución Cubana". In: *Casa de las Américas*. 147, S. 12-36.
- Merino, Antonio (o.J.): "La poesía es un hueso que hace sonar la historia". In: *Nueva poesía cubana (Antología 1966-1986)*. Madrid: Orígenes, S. I-LV.
- Prats Sariol, José (1980): *Estudios sobre poesía cubana*. Havanna: Ediciones UNIÓN.
- (1984): "Convocar a la exigencia". In: *UNIÓN*. 4, S. 146-151.
- (1988): *Por la poesía cubana*. Havanna: Ediciones UNIÓN.
- Rodríguez Núñez, Víctor (1982): "Hacia una nueva poesía cubana". In: *Plural*. 135, S. 20-30.
- (1985): "En torno a la (otra) nueva poesía cubana". In: *UNIÓN*. 4, S. 12-35.
- Rodríguez Rivera, Guillermo (1984): "En torno a la joven poesía cubana". In: Ders.: *Ensayos voluntarios*. Havanna: Letras Cubanas, S. 101-142.
- Rogmann, Horst (1978): "José Lezama Lima". In: Eitel, Wolfgang (Hrsg.): *Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Kröner, S. 251-264.
- Vieta, Ezequiel (1986): "Meteorito, ovni o nueva poesía". In: *UNIÓN*, 1. S. 197-204.